

Coupées au montage : fragments sur trois femmes peintres

Alex Noël

Numéro 158, été 2018

(filles, soeurs et complices de ceux qui vont pieds nus à l'envers de la vie)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88659ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Moebius

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Noël, A. (2018). Coupées au montage : fragments sur trois femmes peintres. *Moebius*, (158), 17–30.

COUPÉES AU MONTAGE :
FRAGMENTS SUR TROIS
FEMMES
PEINTRES

Alex Noël

J'ai mis beaucoup trop d'années à comprendre que le silence, le vrai silence, n'est jamais blanc. Qu'il est toujours noirci des images de quelqu'un d'autre.

Pellan, Borduas, Leduc, Riopelle : on dirait que j'ai toujours su que quelque chose clochait. Dès le début, j'ai senti que les dés avaient été pipés, que notre histoire de l'art n'était probablement qu'une photo mal cadrée, avec ses têtes coupées sur la rangée du fond. Ses visages cachés.

J'avais dix-neuf ans, vingt ans peut-être. J'allais au Musée national des beaux-arts le dimanche pour rattraper le temps perdu, pour voir enfin ce que je n'avais pas vu ces années où j'emballais des sacs de glace, où je coupais des rondelles d'oignons avant le rush du déjeuner. La première fois, j'arrivais déjà trop tard parce que j'avais dû payer mon entrée. Je voulais m'enquérir des noms. Comprendre de qui mes « camarades » parlaient en classe. Leurs mains levées. Je voulais tout voir, mais moi seul voyais du beau là où on aurait dit que les autres ne trouvaient que du ridicule.

Dans le line up de la beauté, je me trompais toujours de file. J'étais le baiser de Klimt sur un tapis de souris. Des photos du ciel perché en noir et blanc. À peine libéré de la friture, je portais un foulard littéraire et je ne savais même pas qui j'étais. Je croyais encore qu'on gardait les meilleurs morceaux pour les pauvres comme moi, les efféminés, les transis, les aveuglés. Je me faisais moi-même accroire bien des salades, mais chaque dimanche, à ce musée-là, j'avais beau parcourir le xx^e siècle du début à la fin, je savais que quelque chose me mentait. Que ce n'était jamais vrai, leurs murs.

Même le ciel peut tomber des nues.

* * *

Les toiles défilait comme des pierres tombales, pleines de dates et de noms gravés. Une histoire déjà écrite. Avec son point final. Sa modernité advenue. Son passé éclaté. Ses descriptions lissées jusqu'à ne plus vouloir rien dire.

Ses héros.

Au pavillon Gérard-Morisset, devant tous ces monuments érigés aux morts, si je vous cherchais du mauvais côté, c'est que j'ignorais encore que l'histoire de l'art vous avait jetées dans sa fosse commune : Marcelle Ferron, Mimi Parent, Françoise Sullivan, Ghitta Caiserman-Roth, Kittie Bruneau, Rita Letendre.

Mais qui est-ce qui a grafigné vos visages sur la photo ?

Vous étiez pourtant une génération entière de femmes, nées dans les années 1920, à créer des œuvres de haut calibre au fil du siècle, mais personne ne m'avait jamais parlé de vous. C'est toujours par accident que je vous découvre.

À présent, j'aimerais pouvoir rattraper le temps, les images perdues, j'aimerais écrire sur trois d'entre vous.

Celles qu'on a enterrées sous le pavillon Lassonde. Celles dont les toiles dorment encore dans des entrepôts.

* * *

Ce soir-là, quand *Masculin-Féminin* est apparu à l'écran de mon ordinateur, je crois qu'une frontière a été franchie, que tout retour en arrière est devenu inconcevable. J'ai vu une image et j'ai senti le sol se dérober sous mes pieds. L'historique de mon navigateur s'effacer devant ce nom inconnu de Mimi Parent.

Il me semble pourtant que c'est là, dans *Masculin-Féminin*, qu'aurait dû se trouver l'une des prémisses de nos luttes contre le conformisme : en 1959, une artiste québécoise recréait une cravate avec des cheveux de femme, puis la nouait au col d'une chemise d'homme.

Ce soir-là, il me semble que les masques sont tombés. J'ai vu s'ouvrir un xx^e siècle que je n'avais jamais vu, que je n'avais pas pu voir, un véritable xx^e siècle.

* * *

On dit de vous, Mimi Parent, que vous êtes la fée païenne, la rebelle, celle dont les cendres seront un jour dispersées autour du château du Marquis de Sade. Dans les années 1940, on vous oblige à recouvrir vos pubis d'un drapé blanc. On dit que vos nus sont d'une « laideur répugnante ». Que si c'est là votre portrait, vous risquez « de ne guère trouver de candidat au mariage ». C'est écrit dans *Le Devoir*.

En 1947, vous êtes renvoyée de l'École des beaux-arts pour indiscipline. Vous avez vingt-trois ans et votre vie pourrait facilement être détournée de son cours par le moralisme ambiant. Mais alors que tant d'autres rentrent dans les rangs, vous ne vous laissez pas dicter une ligne de conduite : dans un article du *Time* intitulé « Rebel¹ », vous reniez toutes vos œuvres et refusez de les exposer à New York, car vous n'avez pas encore trouvé votre voix. Vous dites au journaliste : « *I want to be myself.* »

Le 10 octobre 1948, après vous être départie de vos toiles, vous vous embarquez sur le paquebot De Grasse et quittez à jamais le Québec pour Paris. L'artiste Jean Benoît, que vous avez épousé la veille, vous accompagne dans ce qui a l'air d'une deuxième vie.

En l'absence de censure, votre œuvre picturale se trouve libérée des carcans : les portraits de jeunes filles rangées sont peu à peu envahis par une inquiétante étrangeté. Entre *Promenade au soleil* (1946), représentant une femme cueillant des fleurs dans un champ ensoleillé, et *J'habite au choc* (1955), c'est tout un monde qui semble avoir été traversé. Votre toile, avec ses fenêtres s'ouvrant sur des intérieurs glauques, détourne la traditionnelle maison de poupée vers « quelque chose d'intermédiaire entre la maison hantée et la maison de passe² ».

1. L'article du *Time* est paru dans le contexte d'une exposition mettant de l'avant les artistes liés au manifeste *Prisme d'Yeux*, dont Mimi Parent est l'une des signataires.

2. José PIERRE, « Ils habitent au choc : Tentative de portrait spectral de Jean Benoît et de Mimi Parent / They live in Choc : An Attempt at a Spectral Portrait of Jean Benoit and Mimi Parent », dans *Vie des Arts*, vol. 20, n° 80, 1975, p. 27.

Un jour, c'est André Breton lui-même qui se présente à votre atelier pour vous témoigner son admiration et vous devenez l'une des rares femmes à joindre officiellement le groupe des surréalistes. Avec votre mari, vous passerez tous vos étés dans la résidence estivale de l'écrivain, jusqu'à sa mort en 1966.

Vos œuvres font le tour du monde. *Masculin-Féminin*, créée en 1959 pour *La salle du fétichisme*, une exposition conçue en collaboration avec Marcel Duchamp, sera exposée au Centre Pompidou et au musée Guggenheim de New York. En 2000, on peut même voir certaines de vos œuvres au Louvre, mais pour que votre travail soit présenté au public québécois, il faut attendre jusqu'en 2004, année où le Musée national des beaux-arts du Québec consacre finalement une importante rétrospective à votre travail ainsi qu'à celui de votre mari, mais ce n'est là qu'une exposition temporaire³.

Au moment d'écrire ces lignes, le Musée national des beaux-arts du Québec semble avoir oublié qu'il avait *Le veilleur de nuits* (1959-1960) dans ses entrepôts tandis que celui de Montréal vient à peine d'ajouter à son exposition permanente une de vos huiles. Or, il s'agit de *Portrait de Suzanne Dumouchel* (1947), représentant une femme vêtue d'un peignoir fleuri, sagement assise à côté d'une nature morte, les mains posées sur les genoux. C'est une œuvre que vous avez refusé d'exposer à New York, une œuvre dont vous vous êtes départie avant de quitter le Québec à bord d'un paquebot pour, enfin, devenir vous-même.

3. Dont le catalogue, piloté avec brio par la commissaire Danielle Lord, a toutefois su laisser une trace pérenne.

* * *

Je me demandais pourquoi il y avait toujours une tristesse soudaine dans la voix de celles et ceux qui évoquaient votre souvenir. Je ne vous connaissais pas. Je ne savais de vous que cette mélancolie dans la voix des autres, leurs regards fuyants, mes questions sans réponses. J'ai eu beau chercher, il n'existe même pas de page Wikipédia en français pour votre nom: Ghitta Caiserman-Roth, bien que vous soyez la fondatrice de la Montreal Artists School.

On sait que vous travaillez dans des usines d'armement pendant la guerre. Que vous êtes socialiste. Vous dessinez la fatigue des classes ouvrières, des portraits de prostituées, des ruelles. Dans *Grève* (1947), une gouache sur carton, vous peignez un groupe de travailleurs aux visages bleuis, le regard pointé sur un adversaire hors champ.

Un soir, vous rentrez en larmes d'une réunion où l'on vous a accusée d'être une artiste bourgeoise.

Un fil semble rompu. La maison où vous habitez avec votre mari, les objets domestiques et les masques deviennent votre source d'inspiration. Le critique Robert Ayre dira que chez vous, «dans un monde de cuisines minables, d'escaliers étroits, d'arrière-cours et de ruelles désertes, poussent des plantes grasses, un compromis, un symbole du paysage⁴».

Vers la fin de votre vie, l'intérieur et l'extérieur semblent enfin réconciliés dans vos toiles qui s'apparentent

4. Robert AYRE, «Ghitta Caiserman – an expanding Vision», dans *Canadian Art*, vol. 9, Printemps 1959, p. 115. Extrait repris et traduit dans le catalogue d'exposition *Ghitta Caiserman-Roth: a retrospective view/un aperçu rétrospectif (1947-1980)*, Sir George Williams Art Galleries of Concordia, 1981, p. 28.

désormais à des natures mortes ouvrières. En fait, il s'agit d'éléments de votre studio (une plante, un vase, un pinceau) disposés près d'une fenêtre par laquelle on aperçoit tantôt une ruelle, tantôt des balcons de fer d'un quartier ouvrier de briques rouges.

En 2000, vous recevez le tout premier Prix du Gouverneur général jamais décerné à un·e artiste en arts visuels au Canada, mais votre histoire se termine mal. À l'automne 2001, alors que vous êtes malade, que votre santé cognitive décline, l'homme avec qui vous partagiez votre atelier, Nima Mazhari, ainsi que l'athlète Myriam Bédard, sa conjointe, volent une vingtaine de vos œuvres. Ce sont vos trois dernières années de travail qui disparaissent. Privée de vos peintures, estimées à 100 000 dollars, vous mourez en 2005 dans une résidence pour personnes en perte d'autonomie, deux ans avant qu'un jugement ne soit rendu en votre faveur.

Vos toiles, elles, n'avaient toujours pas été retrouvées.

* * *

Si je me sens lié à elles, c'est que les garçons comme moi, les queers, les pauvres, les empêchés, ont trop souvent été oblitérés de l'histoire eux aussi. Et ce qui me désolait, dans tout ça, c'était de n'avoir que ma propre ignorance en la matière, que ma propre médiocrité à offrir en service. Mais, de toute façon, n'est-il pas toujours trop tard pour réparer les injustices? Des vies ont été pénalisées qui ne se revivront plus. Des artistes sont mortes sans que leurs œuvres soient reconnues. Leur absence des musées a rendu difficile mon chemin vers elles. Et au moment où je les ai découvertes, beaucoup trop tard dans ma vie,

deux d'entre elles venaient à peine de mourir quelques années plus tôt. La seule chose à ma portée, c'était non seulement de continuer à collecter les images et les mots, mais aussi d'entreprendre au fil du temps mon propre examen de conscience. Car comment pouvais-je reprocher à la société entière de ne pas leur accorder de visibilité alors que moi-même je n'avais pas su les accueillir dans mon propre espace ? Ces œuvres, j'ai donc décidé de les inviter dans mon appartement, ma bibliothèque, mes conversations. Depuis cinq ans, je les fais habiter mon quotidien et c'est depuis mon quotidien où elles habitent que j'écris sur elles. Que je regarde à travers elles.

* * *

Un jour, je suis entré par hasard dans une auberge en Gaspésie et j'ai vu sur les murs des toiles que je n'ai jamais oubliées.

Je n'avais jamais vu ça auparavant. D'immenses formes géométriques et des figures humaines qui semblaient flotter dans l'air, un bestiaire d'animaux réapparus pour hanter la modernité. J'ai vu l'abstrait s'écrouler après que ses retailles soient revenues s'y planter comme des flèches. J'ai tout vu de ce rire-là.

Personne ne m'avait encore parlé de vous, Kittie Bruneau.

Personne ne m'avait prévenu qu'un jour je serais happé par vos toiles comme on est happé par les spirales de Marguerite Duras, c'est-à-dire par un mouvement circulaire où les mêmes signes (des îles, des oiseaux, des masques) reviennent sans cesse, mais chaque fois dépliés sous un angle différent, dans un étrange monologue qui

rebondit sur lui-même, de sorte que l'œil ne peut jamais s'en saisir, qu'il est placé dans l'impossibilité d'en figer les éléments.

Ce sont des images qui nous sont données précisément parce qu'elles nous sont enlevées : vous avez su trouver le difficile chemin, le sentier ténu qui permet de contourner les voies tant de fois tracées vers ces images afin de les brouiller de nouveau, de leur rendre leur étrangeté.

* * *

C'est en regardant vos toiles que j'ai appris que l'œil pouvait se saisir de tout, que rien ne lui était interdit du moment qu'il faisait entrer la chose entière dans son propre mouvement, qu'il disposait des éléments à sa façon et selon sa propre vérité.

* * *

Vos vies défilent : après avoir été formée à la Montreal Artist School par Ghitta Caiserman-Roth, dont vous héritez d'une fascination pour les masques, vous êtes partie à Paris. Vous y êtes devenue danseuse de ballet pour le célèbre Maurice Béjart, et puis vous êtes revenue au Québec. En 1959, vous n'étiez plus qu'une simple étalagiste au magasin Ogilvy de la rue Sainte-Catherine. Un jour, vous avez découvert l'île Bonaventure au hasard d'un voyage avec vos filles et vous n'êtes jamais vraiment rentrée chez vous, à Montréal. Vous avez construit une maison avec du vieux bois et l'avez plantée au milieu de ce sanctuaire de 200 000 fous de Bassan qui criaient et tournoyaient sans cesse comme des Érinyes. C'est là que votre

œuvre picturale débute véritablement, sur une île que même les oiseaux abandonnent et où vous êtes parfois la seule à hiberner, une chaise posée contre la porte pour vous protéger des marins et des contrebandiers.

Gaspésie signifie « là où la terre prend fin ». Vous êtes allée là où la terre prend fin et vous en avez rapporté des images. Vous les exposez, en 1962, à la Galerie Norton, et la critique est ébahie. Guy Robert parle d'une « grâce exceptionnelle », d'une « faveur rare ». Claude Jasmin affirme quant à lui que vous poursuivez plus loin cette recherche amorcée par Miró et Pellan d'une « neuve figuration », que votre exposition est un « événement capital chez la jeune génération de nos peintres ».

Et pourtant, malgré les critiques élogieuses qui s'accumulent, malgré le travail exemplaire mené par l'historienne de l'art Nicole Thérien, les musées possèdent peu de vos toiles en comparaison de celles signées par vos contemporains de sexe masculin. La plupart ont été éparpillées dans des collections privées, mais *One eye Suzy* (1963) et *Nuit du grand singe* (1963), deux pièces maîtresses, sont conservées à Joliette. Bien qu'il en possède peu, le Musée national des beaux-arts a tout de même acquis des pièces incroyables, comme *Soleil noir* (1965)⁵ ou encore *Les bonnes femmes* (1977).

Mais il ne les expose pas.

Dans l'ancienne prison devenue un musée, à Québec, Pellan, Riopelle, Leduc et même Lemieux possèdent chacun leur salle. Mais dans la cage d'escalier où on a confiné

5. Cette toile a été acquise parce qu'elle a remporté le concours artistique du Québec en 1965.

quelques œuvres faites par des femmes, il n'y a pas une seule toile de Kittie Bruneau.

* * *

J'ai de plus en plus l'impression que vous êtes la pièce manquante.

* * *

En 1972, on vous exproprie lors de la création du parc national. Chassée de l'île où vous trouviez votre inspiration, vous constatez au fil des ans que Percé s'est momifiée avec tous les motels et les boutiques souvenirs qui poussent le long des quais. Ce n'est plus le rendez-vous des peintres, des hippies et des membres du FLQ.

Une époque prend fin et vous partez. Puis, un jour, toujours insatisfaite du lieu où vous vous trouvez, vous revenez en Gaspésie afin de construire une maison d'été sur une péninsule inentamée. Par la fenêtre de votre atelier, on aperçoit *votre* île.

Je séjourne trois étés dans votre atelier pour écrire. Un soir, je vous pose des questions trop théoriques et vous me répondez avec des grimaces comme dans vos œuvres. Le lendemain, vous intégrez une grande bouche par-dessus le paysage abstrait que vous êtes en train de peindre. Vous dites: «J'ai peint ta grande gueule.» La toile s'intitule *Portrait d'Alex* et votre agent l'a expédiée par cargo en Indonésie.

*
* * *

À présent, vous avez presque quatre-vingt-dix ans. L'histoire de l'art semble déjà écrite et pourtant chaque été, dans votre atelier gaspésien ouvert à tou-te-s les artistes, vous continuez de peindre comme si le xx^e siècle durait encore et que vous en étiez l'épilogue. Une fois que vos toiles sont sèches, qu'on les croirait terminées, vous attendez d'être seule et vous revenez tracer des bonshommes sur vos paysages abstraits, d'un geste brusque, presque fâché, comme si quelqu'un d'autre était passé derrière vous pour les vandaliser avec un spray. Dans *Barre rouge et coquillage* (1994), on dirait que c'est le figuratif qui revient détruire l'abstraction. Mais ce n'est jamais très clair avec vous. Et c'est ce qui est beau.

*
* * *

On m'a raconté qu'une nuit, le mari de l'aubergiste est devenu fou et s'est mis à aller cogner aux chambres en hurlant qu'il avait versé du pétrole sur le plancher et qu'il s'apprêtait à mettre le feu à l'établissement. Les touristes ont évacué l'auberge en panique et se sont entassés en sous-vêtements sur la plage de galets, cette même plage qu'André Breton avait parcourue tant de fois à la recherche d'agates, quelques décennies auparavant, dans son exil à Percé pour écrire *Arcane 17*, bien avant qu'il ne rencontre Mimi Parent.

On est parvenu à raisonner l'homme alors qu'il s'apprêtait à jeter sa torche sur l'auberge et les touristes ont pu réintégrer leurs chambres, mais, cette nuit-là, c'est toutes vos toiles qui auraient pu brûler dans leur sommeil. Je

le dis comme ça parce que c'est vrai. Combien d'œuvres ont été la proie des flammes? Combien d'œuvres ont été volées par une médaillée olympique et son conjoint ou encore jetées aux poubelles par un héritier qui n'y comprenait rien?

* * *

À elle seule, cette anecdote témoigne du sort incertain qui plane sur les œuvres exécutées par des femmes peintres au siècle dernier. Les conservateurs québécois avaient un parti pris: ils n'en ont pas acquis (ou si peu), et les plus belles pièces ont été dispersées. Qu'est-ce que cela révèle sur ces hommes sinon le fait qu'au fond ils n'ont pas su regarder, qu'au milieu des cailloux ils n'ont pas su repérer les agates, tout aveuglés qu'ils étaient à acquérir une centaine de toiles signées par Jean-Paul Lemieux?

Des images nous ont été ravies. Elles ont filé entre nos doigts. Nous ne reverrons peut-être jamais plus certains des chefs-d'œuvre inclassables de Kittie Bruneau des décennies 1960-1970 ni les natures mortes ouvrières de Ghitta Caiserman-Roth. Sur le Web, il n'en reste que quelques spécimens isolés, des images Google qui n'ont pas assez de pixels pour s'agrandir.

Leurs reflets déformés.

* * *

Quand on tape vos noms dans un moteur de recherche, on dirait que le vent souffle encore à la surface de l'écran. Que votre histoire n'a jamais fini de sécher.

Et je me rends compte qu'aimer réfléchir, qu'aimer contempler, c'est parfois refuser que l'histoire soit déjà écrite. C'est regarder derrière soi pour qu'enfin tout s'écroule.

Quand je me retourne en sortant du musée, je vois dans l'oubli des femmes peintres du xx^e siècle quelque chose de représentatif d'un mythe d'Orphée inversé. Comme si la femme était ici ce signe que l'on ne peut pas, que l'on ne veut pas voir, non pas de peur qu'elle s'écroule, mais que quelque chose de nous-mêmes s'écroule en la voyant, quelque chose comme l'histoire que l'on s'était toujours faite d'un monde sans elle.